

« Une question d'écriture »

Micheline Cadieux

Études françaises, vol. 25, n° 1, 1989, p. 115-125.

Une question d'écriture

MICHELINE CADIEUX

Écrire. De part en part, le récit autobiographique de Gabrielle Roy, *la Détresse et l'enchantement*, est traversé par une interrogation sur l'écriture.

> Pour aujourd'hui, je n'étais encore capable que de faibles récits où l'on aurait sans doute bien en vain cherché trace de la détresse et de l'enchantement qui m'habitent depuis que je suis au monde et ne me quitteront vraisemblablement qu'avec la vie.
> L'oiseau pourtant, presque dès le nid, à ce que l'on dit, connaît déjà son chant[1].

Depuis le titre jusqu'à la fin de son texte, l'écrivain évalue son art poétique sur les matériaux détresse et enchantement. Tout au long de sa narration elle les fouille et les déploie, les pousse dans leurs derniers retranchements pour tenter de répondre à la question continuellement reposée de l'écriture, et reconduire, comme si rien n'avait changé, à la même affirmation qu'au tout début, les mots «pour aujourd'hui» fusionnant le présent de la narration et le passé de la décision d'écrire qu'un demi-siècle sépare.

La Détresse et l'enchantement livre des réflexions de trois ordres sur l'écriture ; elles concernent l'organisation narrative de l'autobiographie, les autres ouvrages de l'auteur et, de manière générale, l'ensemble du processus d'écriture. Ce

1. Gabrielle Roy, *la Détresse et l'enchantement*, Boréal Express, 1984, p. 505. Les citations empruntées à ce texte renverront à cette édition et les pages seront notées entre parenthèses.

processus est présenté dans une succession linéaire dont trois moments sont scandés : un avant, sorte de gestation assez longue, un début, de l'ordre de l'instant, et une durée correspondant plus spécifiquement au travail d'écriture.

Avant, donc, il y a la réalité, les sentiments, les expériences, les événements, les rencontres, communément la vie devenue lieu de formation et d'apprentissage.

> Plus je fréquentais le théâtre, et plus m'attiraient la simple vie banale des gens et leur langage si plein de riches trouvailles toutes palpitantes de réalité. Sans trop m'en rendre compte, je me rapprochais de ce qui allait être ma véritable, ma seule école. (p. 290)

Tout se passe encore sans direction, sans but, pire, sans valeur. La jeune femme délaisse le théâtre, erre des journées entières dans les rues de Paris ou les parcs de Londres, pense perdre son temps, gâcher sa vie. À son insu pourtant, et en vertu d'un «bizarre commandement» (p. 268), dont l'origine et la localisation demeurent indéterminées, elle prête «l'oreille aux voix qui racontent la vie» (p. 290), capte et retient des images et des scènes de la vie quotidienne. Cette période ne constitue toutefois pas une étape au moment où elle a lieu. L'écrivain la reconnaît comme étape première seulement lorsqu'elle commence à écrire, ou même plus tard, en cours d'écriture. Et du coup, le début de l'acte d'écrire ne formera plus que la deuxième étape du processus, ce qui relativise la possibilité de concevoir l'ensemble dans une linéarité temporelle stricte. Les «éléments épars», «impressions, émotions, connaissances» (p. 221) qui composent l'avant, s'accumuleraient jusqu'à remplir une sorte de réservoir auquel l'écrivain n'aurait pas accès pendant longtemps car il lui serait caché, ou ils ressembleraient à un amas de graines si profondément enfouies qu'elles en seraient oubliées. En fait, l'écrivain ne sait trop comment décrire la période qui mène au début et ses comparaisons pèchent par excès de figuration. Elle la perçoit comme une sensation, elle pourrait l'appeler pressentiment ou la faire relever de l'inconscient. Une seule certitude demeure, il faut la présupposer puisqu'un jour quelque chose en surgit, quelque chose revient.

Au début, l'acte d'écrire commence, paradoxalement, par l'arrivée du souvenir. L'écrivain n'explicite pas plus ce retour du passé, qui fonde la deuxième étape, que le recours à la mémoire qui l'a précédé. Elle avance néanmoins que ce qui fait retour n'est pas exactement le même que ce qui a été précédemment vécu, le souvenir a subi une transformation.

> Et en moi-même, un matin, en m'éveillant tout apaisée dans le grand lit en cuivre, je trouverais, prêts pour en faire un livre, filtrés et transfigurés par le temps, mes sou-

venirs de la Petite-Poule-d'Eau, devenus, par la grâce des profondeurs dormantes et sans que j'en eusse eu connaissance, des éléments de fiction, c'est-à-dire, sans doute, de vivante vérité. (p. 493)

Elle dit trouver ses souvenirs. Les cherchait-elle ? Elle ne les retrouve pas, elle les trouve, peut-être justement parce qu'ils ont été modifiés ; semblables, elle peut encore les reconnaître ; différents, ils sont devenus, de réalité passée, morte et disparue, terminée, devenus donc des «éléments de fiction» présents, vivants. Elle fait un pas de plus malgré l'hésitation dénégative du «sans doute», ses souvenirs accèdent, par la fiction, à la vérité. Le glissement vers la vérité, d'apparence inoffensive, trahit le sens du changement qui s'est opéré et déstabilise le système de significations basé sur antonymes et synonymes. Le dictionnaire ne permet aucun doute : fiction, dans son sens vieilli de mensonge ou dans celui plus récent de fait d'imagination, s'oppose à réalité comme à vérité. Le texte de l'autobiographie tente d'invalider l'opposition en aménageant une équivalence entre les trois termes tout en conservant une gradation méliorative entre eux. Au bas de l'échelle se «trouverait» la réalité passée, au-dessus prendrait place la fiction présente et, à l'échelon le plus élevé, s'épanouirait la vérité qui, combinant déjà passé et présent, inclurait le futur pour aborder l'éternité. Ainsi, bien que le système de significations ait subi une secousse et s'en soit trouvé ébranlé, il continue d'occuper le devant de la représentation. L'équilibre est rétabli. Tout le monde sait que la réalité dépasse la fiction et que la vérité tromphe toujours. Pourtant, dans la courbe ascendante vers la vérité qu'annonçaient plus haut les mots «filtrés et transfigurés», dans la pureté même de cette ligne, un écrivain risque de découvrir que la vérité n'est qu'une fiction, un jeu de l'imagination.

La modification dont les souvenirs ont été l'objet, tout autant que leur irruption, ne résultent pas d'un effort volontaire. De même que la mise en marche de la mémoire, les deux mouvements se sont produits pour ainsi dire en l'absence de leur auteur, effets d'inconscient, marques du désir, «grâce des profondeurs dormantes» (p. 493). Où situer réellement le travail d'écriture ? Dès le souvenir qui constitue le début, ou à partir de ce point, ou pendant la gestation même ? La troisième étape empiète-t-elle sur la deuxième et la première, ou en est-elle exclue ? Car bien que la décision initiatrice de la fiction ne lui appartienne pas, l'écrivain demeure dans l'obligaiton de porter attention à son surgissement unique et fragile. «Le récit a son heure pour venir et, si on n'est pas libre pour lui, il est bien rare qu'il repasse. À attendre, il aura en tout cas perdu infiniment de sa mystérieuse vie presque insaisissable.» (p. 150-

151) Cela a pris du temps pour mûrir, cela a aussi son moment pour sortir à la lumière. Le moment d'émergence du récit ne se répète pas à proprement parler, il ne se répète que dans la différence, une différence où le récit est déjà réduit, affecté par la mort et pâle copie de l'original. Le miracle du retour dans la transformation est ponctuel et éphémère. Cependant, si l'écrivain ne laisse pas s'échapper le moment précis où le récit paraît susceptible d'être saisi, elle pourrait être tentée de croire que son travail débute et s'achève du coup dans cette captation puisque les souvenirs sont donnés «prêts pour en faire un livre» (p. 493) ; les pièces détachées impliqueraient leur mode d'emploi et il suffirait de bien les examiner pour l'en déduire naturellement. Le travail se limiterait alors à affermir et assurer ce qui risque d'être altéré, ré-altéré négativment, retourné à la réalité passée, dès sa sortie au monde. Pourtant l'opération d'écriture ne s'avère pas aussi simple et ce qui est donné gratuitement à l'écrivain, au début, n'occupera pas nécessairement les premières pages d'un livre.

Quand elle veut rendre compte de l'étape ultime du processus d'écriture, du travail dans sa durée, l'écrivain éprouve la contradiction.

> Il me faut dissocier les éléments, les rassembler, en écarter, ajouter, délaisser, inventer peut-être, jeu par lequel j'arrive parfois à faire passer le ton le plus vrai, qui n'est dans aucun détail précis ni même dans l'ensemble, mais quelque part dans le bizarre assemblage, presque aussi insaissable lui-même que l'insaisissable essentiel auquel je donne la chasse. (p. 111-112)

Toujours à l'affût de la vérité et de l'essentiel, l'écrivain convient ici que c'est un jeu qui y donne accès, le jeu de la séparation et de la réunion, de la rupture et du rapprochement, une fiction : détresse et enchantement. Deux mouvements distincts et divergents, concourant à un unique résultat, rendent l'acte d'écrire possible. Toutefois les propositions de cet ordre demeurent exceptionnelles dans l'autobiographie à affirmer clairement les deux mouvements opposés nécessaires à l'opération d'écriture et à les placer sur un pied d'égalité. Le plus souvent, la recherche de la vérité éclipse le passage indispensable par la scission, le laissant dans l'ombre, innommé, sous-entendu.

Une comparaison de l'écriture et de la mise en scène, dans *la Détresse et l'enchantement*, permet de repérer la fonction de ce brouillage.

> Je voyais les acteurs aller et venir sur la scène tout en lisant dans un petit cahier que chacun avait à la main les répliques et sans doute les mouvements à exécuter [...] J'avais beau faire effort pour tout suivre et m'y intéresser,

> la tristesse me gagnait. La tristesse que m'a toujours inspirée une salle de théâtre presque déserte, alors que les acteurs en costume de ville vont à tâtons à la recherche des personnages et qu'apparaissent au grand jour les ficelles, les rouages, toute la mécanique impitoyable de la pièce. Jamais un brouillon d'écriture même très gauche que j'écrirais un peu plus tard ne m'apporterait ce même sentiment d'effroyable tristesse — peut-être parce que, au fond, il y a tellement moins de mécanique dans la narration qu'au théâtre, ou alors c'est que cette mécanique est d'une autre nature, beaucoup plus subtile, passant comme inaperçue. Ce qui m'accablait surtout, c'était de constater combien l'envers pour ainsi dire de ce qui m'avait paru grisant et convaincant se révélait plein d'astuce. Je me disais que même Tchekhov, démonté ainsi, vu au ralenti, pourrait bien m'être moins cher, et j'en éprouvais de l'épouvante. (p. 289-290)

Ainsi, dans la narration, la mécanique est non pas absente mais doit tendre à disparaître, à se faire invisible, même et surtout pour son auteur. On comprend que l'écrivain souligne le rassemblement plutôt que la séparation. Son geste l'autorise à maintenr la puissance d'enchantement en-dehors de la force de travail et à déclarer la magie gratuite en en refoulant la fabrication. Il privilégie la poudre aux yeux de la représentation et la croyance en sa réalité plutôt que l'effroi glacial de la manipulation et la tromperie ingénieuse inhérente aux productions de l'imaginaire. Il semble donc que, rétroactivment, la détermination première, fondamentale, le pseudo-choix par l'écrivain de la littérature aux dépens du théâtre et de la forme narrative aux dépens de toute autre forme d'écriture, tienne à leur résultat ultime, dernier, et à la fois constamment implicite, soit leur possibilité d'enchanter, leur effet d'économie de la douleur et de la détresse. L'autobiographie fourmille de notations en ce sens. Les histoires consolent, rejoignent les autres, vengent de la douleur, réconcilient avec la vie, arrachent à la pesante vie, recommencent le monde, soustraient au monde, font rire.

> Je lisais, réfugiée en quelque coin de la maison, l'air heureuse, je suppose, comme lorsqu'on est emporté par la magie d'une histoire bien racontée ou la simple ivresse de se reconnaître à travers des mots plus habiles que les siens. (p. 97)
>
> Et le temps continuait à s'écouler avec une telle douceur que je me surprenais à penser que je ne pouvais pas être dans la vie courante, mais dans quelque représentation des choses telles que je les avais inconsciemment souhaitées. Parfois me transperçait encore, pourtant, le souvenir des jours heureux et des jours torturants que j'avais connus avec Stephen. [...] Or cette peine que j'avais

jugée un instant si grande, elle m'était enlevée parce que je retrouvais en moi l'élan, le plaisir de raconter. (p. 407)

L'écrivain, celle qui profère les mots magiques, se dévoile comme la première auditrice-lectrice sur laquelle le charme opère. Enchanter n'est plus qu'un autre mot pour dire écrire. Mais quand l'avant de l'écriture n'est repérable qu'à partir de l'après, quand son début instaure la vérité dans la ficiton et que le travail se révèle jeu dangereux, chacune des étapes échappe à la maîtrise. Nulle part où se reposer, où poser le pied en surface stable, la détresse ne pointe-t-elle pas ?

Les passages de l'autobiographie où l'écrivain convoque ses écrits antérieurs n'élucident pas le problème. Elle y retrace la provenance de certains personnages ou de certains décors, rappelle des expériences qui lui ont servi, ou circonscrit la signification de quelques ouvrages. Ces témoignages s'avèrent décevants ; ils semblent se résumer à «si je n'avais pas vécu, je n'aurais pas écrit», ce qui relève de l'évidence, ou à «voilà ce que j'ai voulu dire, ne cherchez pas plus loin», limitation nullement encourageante. On n'y rencontre aucune confrontation de l'auteur avec sa production d'écriture, aucun examen approfondissant la composition de tel ou tel livre ou exposant les raisons de la forme finalement adoptée. Malgré ses nombreuses représentations d'écrivains, de conteurs d'histoires et de créateurs, elle persiste à caractériser le fonctionnement du jeu d'écriture comme «insaisissable» et laisse subsister une ambiguïté jusque dans les éclaircissements qu'elle prétend apporter à ses autres récits. Ainsi même dans *la Détresse et l'enchantement*, son dernier ouvrage, qui n'est pas un ouvrage de fiction mais une autobiographie, qui établit des rapports explicites entre la détresse, l'enchantement et l'écriture, force est d'enregistrer un trou, un vide, une impossibilité de saisir, un refus de dire, d'écrire l'écriture qui s'effectue tout de même. «Et c'est bien là la seule chose que j'ai jamais tenue pour certaine, à savoir que je ne savais pas et ne saurais vraiment que penser de ce [texte] qui venait de moi.» (p. 494) Restent des histoires, et il faut constamment s'y référer, les creuser pour mettre au jour le travail d'écriture qui s'y engendre et s'y termine.

Quand on raconte, que devient l'écriture ? La narratrice répète qu'au moment où les événements qu'elle rapporte se produisaient, non seulement l'écriture n'avait pas lieu, mais elle était impossible, impensable. Les souvenirs sont revenus beaucoup plus tard former le matériau de l'écriture, porteurs d'un sens nouveau. Ce sens nouveau, il cherche à s'établir dans une direction unique, celle de l'absolu, de l'idéal et de la perfection. La détresse conduit à l'enchantement. D'une part, les malheurs que traversent les personnages doivent parvenir à leur point d'arrêt, de sortie, c'est-à-dire précisément de relève

dans l'essentiel — et de ce fait ont tendance à n'être pas ressentis comme malheurs à la lecture —; d'autre part, le travail d'écriture doit demeurer exclu de la narration. Passées sous silence les difficultés qui se lèvent au détour des phrases pour réussir l'assemblage et dire l'essentiel. Masquée l'emprise de la mort, sa propension à s'infiltrer dans la vie, à s'installer au cœur même de la parole. Cependant la recherche inlassable de l'essentiel, l'enchantement final ne peuvent se maintenir à hauteur idéale sans le matériau de la détresse sur lequel ils n'arrêtent de s'élaborer, sous peine d'être taxés de contes de fées et d'être irrecevables. La réserve du malheur productif se rappelle dans chaque récit. Le devoir, la tâche inscrivent la dette, le tribut à la mort, à la castration, au travail.

Chez Gabrielle Roy, rien, en fait, n'est vraiment univoque. À chaque pas est réaffirmée la nécessité passionnée de l'écriture. La réside l'intérêt de l'analyse, sous l'apparente simplicité glisse un courant d'eau trouble. D'un côté l'écriture prétend à la vérité divine, de l'autre, la narratrice-écrivain de *la Détresse et l'enchantement* se définit comme une pauvre.

> J'ai toujours eu besoin, pour travailler, de faire face à une fenêtre et que cette fenêtre donne sur un aperçu de ciel et d'espace — j'allais dire: d'espérance. Appliquée à ma tâche, je ne vois plus le paysage. N'importe! Il suffit que je le sache là pour me sentir réconfortée, emportée, soustraite peut-être à la condition de servitude qui est le lot de tout être, mais encore plus sans doute, quoi qu'on en pense, de l'écrivain, interprète des songes des hommes, mais qui n'y a pas accès à son gré et reste souvent à la porte, à attendre comme un pauvre. (p. 402)

L'expression «à la porte, à attendre» laisse entrevoir la porte du paradis et la porte des Perfect. L'écrivain, «interprète des songes des hommes», peut s'y doubler d'un interprète des dieux et se soumettre à la pauvreté afin d'accueillir l'inspiration, d'où sa richesse potentielle. La phrase renferme tout de même un désir de se soustraire à la pauvreté, pauvreté dont seule une fenêtre offre la possibilité symbolique de s'échapper, de se retirer sans trop de mal quand l'attente se fait menaçante et que l'inspiration, justement, manque. Pauvre revient d'ailleurs sous une autre appellation dans le récit autobiographique, celle du «derviche[2]».

> Oui, Dédette, sur le versant de la mort, m'amena à découvrir que la vie est malgré tout une merveille insondable. Mais ceci est une autre histoire que j'aimerais bien aussi raconter si le temps m'en est accordé. Je me fais de plus

2. Derviche est un mot d'origine persane qui signifie pauvre. Un derviche est un religieux musulman appartenant à une confrérie ; on connaît par exemple des derviches tourneurs, des derviches chanteurs.

> en plus penser à ce derviche du désert qui, plus il avançait en âge, moins il avait de temps devant lui, et plus il avait d'histoires à raconter. (p. 161)
> Et c'est ici que devrait s'intercaler l'épisode de la venue de Clémence et Dédette chez moi [...], grande heure de lumière, d'été, du frémissement incomparable de la joie [...] Mais il faut en remettre la narration à plus tard, sans quoi la pauvre derviche va se mêler dans les fils de ses histoires croisées et entrecroisées. (p. 166)
> Je voudrais continuer les anecdotes, l'une appelant l'autre, mais le derviche sait de mieux en mieux qu'il n'a pas le temps de recueillir tout ce qui lui revient du passé s'il veut voir le bout de sa tâche. (p. 324)

Le passage sur l'écrivain à la fenêtre narrait les expériences d'écriture de l'auteur à Century Cottage, alors que les phrases lui étaient données sans travail et sans interruption. Les trois passages où elle se compare à un derviche abordent chacun un problème de nature différente. On y enregistre la même abondance d'inspiration mais cette profusion tire son origine du temps qui manque, c'est-à-dire de la mort prochaine de l'écrivain, et non d'une source divine porteuse d'immortalité. De fait, certaines histoires annoncées ne seront pas poursuivies. Plus important, au moment où elle s'identifie au derviche et, perturbée, hésite entre le masculin et le féminin, entre le et la derviche, elle fait aussi état de problèmes de composition et d'assemblage de son texte, pour une première fois dans son œuvre, et nomme ce travail d'écriture une situation de pauvreté. Elle se heurte dans son récit à ce que sa mère connaissait quotidiennement et ne parvenait à régler qu'en accumulant des dettes, soit l'impossibilité de payer d'un coup, l'impossibilité de tout narrer d'un coup, du premeir coup, la nécessité de s'accorder du temps. Il lui faut finalement le déclarer, dans l'autobiographie, tout en souhaitant l'oublier et en désirant que l'écriture continue de s'effectuer dans la jeune naïveté d'Upshire.

D'autres passages[3] de *la Détresse et l'enchantement* permettent de développer la question. Sans qu'ils soient associés de façon aussi directe à la situation de pauvreté, ils s'y rattachent et y introduisent une inquiétude supplémentaire. À l'articulation travail-pauvreté, ils ajoutent un troisième terme, le vol, dans sa double signification de fraude et de déplacement dans les airs, qui permet de nuancer la notion de dette. L'écrivain, à l'adolescence, songeait à «mourir et délivrer les [siens] de toute dépense» (p. 31), elle s'enquérait auprès d'un prêtre «si

3. Par exemple : «Plus tard, je devais lui faire bien de la peine au sujet de ces médailles, une histoire que je raconterai peut-être, si j'en ai le temps.» (p. 69), et «Et, à propos de voleurs, j'aurai bientôt à en parler, mais attendons que vienne leur tour !...» (p. 254)

dans l'infini on était encore responsable de ses dettes» (p. 32) ; quand il lui demandait si c'étaient des dettes de pauvres qui n'avaient d'autre choix que de les contracter et allaient les rembourser, ou des dettes de voleurs qui n'avaient aucune intention de rendre, elle ne savait trop que répondre car elle ne croyait pas sa mère capable de s'acquitter complètement. Des années plus tard, en Europe, elle rencontre un lord irlandais ruiné. Comme les lois de l'hospitalité locale ne l'obligent à payer sa note qu'à son départ, il ne quitte pas l'auberge où il loge et aggrave sa situation de jour en jour. Après l'avoir dupé en passant pour une riche héritière faisant l'école buissonnière, la voyageuse lui conseille d'écrire sa vie car «les mémoires d'un prince en exil sont toujours très populaires.» (p. 473) Il n'y a pas très loin des mémoires à une autobiographie. De plus, d'un bout à l'autre de *la Détresse et l'enchantement*, depuis la discussion avec le prêtre jusqu'à la dernière ligne du dernier chapitre, se déploie la métaphore de l'oiseau qui vole ou qui choit sur un seuil et auquel l'écrivain rêve de ressembler bien qu'elle achoppe régulièrement sur leurs différences. Pauvre, donc, l'écrivain à qui son chant, contrairement à celui de l'oiseau, ne vient pas naturellement ou gratuitement. Le pouvoir d'enchantement ne peut s'exercer sans payer tribut à la nature, pourtant l'auteur cherche toujours à minimiser ce tribut, à le reporter, à le réduire, à s'y opposer, à y échapper, à obtenir le maximum de crédit, alourdissant la dette. Pauvreté : richesse de l'imaginaire aux prises avec la réalité de la détresse.

C'est ainsi que fonctionnent, dans le texte autobiographique, deux visions divergentes de l'écriture, l'une relevant d'une interprétation classique de la littérature, l'autre touchant à l'écriture (au sens que la modernité a éclairé), qu'on peut radicaliser en désignant l'une du terme «classique» et l'autre du terme «moderne», quoiqu'elles ne méritent pas strictement cette terminologie. L'ambiguïté réside en ce qu'elles ne s'affrontent pas, elles cohabitent même assez harmonieusement, sont maintenues ensemble, parfois côte à côte, parfois dos à dos. Dans le registre de la modernité s'inscrivent le questionnement inquiet de l'écrivain qui cherche comment s'y prendre pour tourner une histoire quand il est prouvé que le cœur n'y suffit pas ; les éléments épars, matériaux avec lesquels elle bâtit ou refait à neuf, manuellement, en les assemblant de façon ingénieuse ; la fabrication, même déniée ; le jeu dans le vide de la fiction qui implique la détresse ; «le travail sans fin, sans rivage, sans véritable but, au fond, qu'est l'écriture» (p. 393), où le néant confronte l'auteur à chaque pas, partenaire obligé, voire indispensable, hantant chaque mot de son silence meurtrier et fondateur. Dans le registre classique entrent le don, l'aptitude innée à raconter ; l'école de la vie où

l'âme de l'écrivain apprend naturellement à s'exprimer; le modèle de l'oiseau-chanteur; la touche divine qui permet de ressusciter une personne aux fins d'une représentation pareille à la vie même; la création et non la fabrication; la fiction et la romance abordables avec des garde-fou qui se nomment *essentiel, vérité* et *transcendance.* Comme si l'acte d'écrire ne gagnait sa légitimité qu'à être dépassé, comme si le jeu n'acquérait quelque sens que d'être relevé dans la philosophie ou la religion. Il en résulte dans le texte une accentuation emphatique du facteur vérité-essence-transcendance au détriment du travail de production, une dette. Écartelée entre les deux tendances, tenant aux deux, l'écrivain, à plusieurs reprises dans l'autobiographie, caractérise son activité comme une tâche.

> *[...] j'entendais me donner à la tâche d'écrire?* (p. 182) ;
> *Appliquée à ma tâche* [...] (p. 402) ;
> *[...] j'ai été attelée à la tâche d'écrire un livre [...]* (p. 491) ;
> *[...] avant que [...] j'en vienne, par étapes, à la grande tâche [...]* (p. 505).

Tâche, mot dont la définition fait bien ressortir la qualité qui s'ajoute au travail et le détermine à la fois comme nécessité et obligation. Tâche, la besogne qu'on exécute, mais aussi le devoir, le rôle, la mission à accomplir. La tâcheron prend parfois une allure de héros et s'approche de la divinité. L'écriture remplit alors le même rôle que Dieu : tous deux sont requis par la détresse. À la mort de sa sœur aînée, l'écrivain, «à travers une inconsolable détresse, [recommence] à vouloir Dieu à tout prix...» (p. 165). À la mort de son père, elle était aussi plongée dans une grande détresse et tenait absolument à «assembler tous les éléments de [l']histoire» (p. 99) du bal chez le gouverneur.

Elle clôt d'ailleurs son autobiographie sur ses débuts comme journaliste et sur l'annonce de *Bonheur d'occasion,* fermant ainsi la boucle de l'écriture.

> J'étais saisie de terreur à la pensée qu'il n'y avait plus à reculer, que je devais désormais, pour gagner ma vie, plonger dans l'écriture, moi qui tout à coup percevais combien peu je savais encore m'y prendre.
> Je commençai par la narration sur le ton de l'anecdote de mes aventures en Angleterre et en France. Hé quoi ! marquée comme je l'étais déjà par la douleur, ayant connu aussi l'enivrement, je ne savais tirer de moi que des banalités. Il me faudrait encore à peu près un an avant qu'au *Bulletin des agriculteurs,* qui allait me fournir l'occasion de traiter de sujets me rapprochant des faits, de la réalité, de l'observation serrée des choses, je commence à donner des reportages qui auraient enfin une certaine consistance. Et plus longtemps avant que, des rêveries nées ce soir d'avril au bord du vieux canal, j'en

> vienne, par étapes, à la grande tâche dont en l'apercevant je prendrais une bien plus terrible peur encore que j'en eus rue Stanley, en ce soir du commencement. (p. 504-505)

Car au-delà du trajet personnel depuis l'enfance, au-delà de l'aspect purement biographique, *la Détresse et l'enchantement* est écriture, parle d'écriture. Gabrielle Roy tente d'inscrire l'origne de l'écriture au début de sa vie tout en avouant que trente ans ont passé avant qu'elle commence à écrire. Le récit autobiographique vient combler le vide de trente ans. En ce sens, on ne peut le considérer comme un livre inachevé même si l'auteur souhaitait le poursuivre; *la Détresse et l'enchantement* parachève l'œuvre de Gabrielle Roy. Il en forme évidemment le dernier volet mais surtout il reprend les trente premières années où l'écriture n'avait pas lieu pour les transformer en période d'écriture. Quand l'auteur nous laisse, à l'abord de ses premiers écrits, elle nous invite du coup à les relire, et ainsi jusqu'à *la Détresse et l'enchantement*, dans un cercle sans fin. On peut présumer qu'alors l'écrivain n'a plus rien à ajouter, le cercle est une figure parfaite, la figure même de la perfection tant désirée. Ce ne serait plus la mort qui serait venue interrompre l'écriture mais la fin de l'écriture qui ouvrirait sur la mort. Au lieu où la personne et l'écrivain se superposent et où ils se méprennent toujours l'un pour l'autre, la personne s'éteint, l'écrivain lui survit. *La Détresse et l'enchantement* est une œuvre posthume. Gabrielle Roy termine son autobiographie en faisant coïncider sa venue à l'écriture et sa sortie dans les dernières phrases de son livre. Elle nous rappelle que l'unique façon d'aborder son œuvre est par le biais de l'écriture, quoi qu'une autobiographie essaie de nous raconter.